- JUIN 1936

19.36VAC RT

154

2



Jésus portant sa Croix, par Le Greco
(Galerie du Prado à Madrid).

INTURE

ULPTURE

CHITECTURE

SIQUE

EATRE

NEMA

L'ART SACRÉ

REVUE MENSUELLE - LE N° 2 frs

l'art sacré

revue mensuelle illustrée

Editée par la Société Nationale d'Editions Artistiques

Direction-Rédaction : 11, rue de Cluny, PARIS Vᵉ

Téléphone : **Danton 83.84** - Chèques postaux : **Paris 1584-40**

R. C. Seine 228.289

Rédacteur en Chef : J. PICHARD. Administrateur : G. MOLLARD.

M. Pichard reçoit le jeudi de 14 h. 30 à 17 h. 30 au bureau de la Revue.

●

Abonnements :

France, Colonies et Belgique : 1 an, **20 fr.**; 6 mois, **12 fr.**; Etranger : 1 an, **30 fr.**; 6 mois **18 fr.**

Agent pour la Belgique : M. Jean PULINGS, 17, avenue des Taillis, WATERMAEL, BRUXELLES. - C. C. P. 3713-57.

●

SOMMAIRE DU 12ème NUMÉRO :-: JUIN 1936

A NOS ABONNÉS

A TOUS LES AMIS DE L'ART SACRÉ

Voici un an nous décidions la fondation de la revue L'ART SACRÉ. Cette initiative nous paraissait alors opportune, et aucune des raisons qui la justifiait n'a perdu aujourd'hui sa valeur.

Nous savons d'ailleurs combien de précieuses amitiés entourent notre effort, et **nous remercions hautement nos collaborateurs, écrivains et conférenciers, qui nous ont aidé avec le plus grand désintéressement.**

Cependant force nous est bien de constater que nous sommes loin d'atteindre les résultats que nous étions en droit d'espérer. Cette première année a été gravement déficitaire, et nous en sommes à nous demander si nous pourrons continuer notre effort.

C'est donc vers vous, abonnés et lecteurs de la première heure, que nous nous tournons aujourd'hui, et **c'est entre vos mains que nous remettons l'avenir de notre revue et de tout le mouvement qu'elle représente.**

Si vraiment vous jugez qu'il y a place dans notre pays pour une revue d'art religieux, et si vous trouvez que la nôtre répond à son objet, vous devez nous apporter une aide efficace, dévouée, généreuse.

On trouve des gens en France, en effet, pour admirer nos églises et pour regretter que tant d'entre elles soient méconnues, avilies, et même abandonnées jusqu'à la ruine. Il y a même beaucoup de catholiques pour souhaiter un art religieux vivant et digne du passé. **Il y en a trop peu pour participer à une action, si nécessaire cependant, et pour soutenir une revue qui en est l'organe indispensable.**

Que faire ?.....

D'ABORD RENOUVELER VOTRE ABONNEMENT SANS DÉLAI, et, ceci s'adresse tout particulièrement à ceux d'entre vous dont l'abonnement expire en juillet.

Mais nous attendons de vous beaucoup plus. Nous vous demandons de participer à nos charges mêmes. Dans ce dessein nous instituons deux séries d'abonnement :

Un abonnement de soutien, que justifie d'ailleurs la qualité de notre revue, et **qui sera fixé à 40 francs.**

TOUS CEUX QUI PEUVENT FAIRE CE LÉGER SACRIFICE DOIVENT LE FAIRE.

A ceux dont les moyens demeurent très limités, aux jeunes gens, aux artistes, aux séminaristes, nous continuerons de servir **un abonnement de propagande à 20 francs ;**

MAIS NOUS LEUR DEMANDONS DE NOUS PROCURER EN COMPENSATION AU MOINS DEUX AUTRES ABONNEMENTS AU MÊME PRIX. Il est facile, pour peu qu'on le veuille, de recueilir pour une revue qui offre la richesse documentaire de L'ART SACRÉ, quelques abonnements de 20 francs. Le temps des vacances est propice à cette propagande. Vous pouvez l'entreprendre.

ENCORE UNE FOIS SI VOUS AIMEZ VOTRE REVUE, VOUS DEVEZ LE FAIRE.

Nous vous le répétons, **cet effort est nécessaire et urgent.**

Notre existence est aujourd'hui entre vos mains.

Voulez-vous que nous vivions ?.....

Pour le Comité de L'ART SACRÉ réuni en assemblée le 3 Juillet :

Le Rédacteur en Chef.

Note de l'Administration

Voici le douzième numéro de l'Art Sacré. Les évènements de juin, en désorganisant momentanément notre travail, nous ont imposé des retards dont nous nous excusons.

D'autre part nous devons supporter des charges nouvelles. Nous avons cru bon de maintenir à vingt francs le prix de notre abonnement de propagande.

Nous ne pourrons toutefois, cette deuxième année, servir à nos abonnés que dix numéros, les numéros de juillet et août étant bloqués avec celui de septembre.

L'Extraordinaire destinée d'un peintre

Domenico Theotocopuli dit El Greco

Domenico Theotocopuli, habituellement appelé **El Greco** — surnom qui contient à lui seul toute son histoire (1) — naquit dans l'île de Crète vers 1537 et mourut à Tolède en 1614, après une vie étonnante et souvent mouvementée dont la simple narration nous laisse interdits devant un des plus frappants exemples du développement dramatique de la vie terrestre, sa logique évolution vers l'unité finale, sa constante croissance depuis la naissance jusqu'à la mort. Loi de croissance physique et spirituelle que nous subissons tous, malgré les avatars, malgré toutes les transformations que cette vie nous impose et qui, si souvent, paraissent faire table rase du passé et vouloir tout reprendre à la base. Il n'en est rien : chacun des faits de notre vie garde sa place dans l'économie de l'ensemble. Pas un geste, pas une parole, même pas un désir secret qui ne trouve à la fin son utilisation, tellement la synthèse qui est l'objet même de notre pérégrination se sert intelligemment de tous les matériaux, même ceux que nous avons cru depuis longtemps abandonnés, perdus dans l'inextricable dédale de nos activités.

A peine âgé de 20 ans, Greco, à la recherche d'espaces nouveaux et d'ambiances plus nourries — nous sommes en pleine époque humaniste — s'embarqua pour Venise, attiré sans doute par l'incomparable renom de la **perla** d'où venaient tant d'idées généreuses et quelquefois audacieusement neuves. Or, il avait jusque-là, toute l'évolution ultérieure de sa peinture le prouve, travaillé comme aide dans l'atelier de quelque peintre d'icônes, pieux conservateur de l'ancienne tradition byzantine. La Crète, à cette époque, faisait encore grand commerce de ce genre de peinture, bien que la décadence de l'art byzantin avait depuis longtemps commencé. Greco a donc dû faire figure de retardataire en arrivant dans la cité des doges. Il était l'enfant d'un autre siècle, pour ne pas dire qu'il avait deux siècles de retard sur Venise, où la Renaissance fêtait alors ses plus belles conquêtes d'art. Les expériences nouvelles tant recher-



L'enterrement du Comte d'Orgaz. Eglise St-Thomas à Tolède.


Le Baptême de Jésus. Galerie du Prado à Madrid.

chées étaient donc loin de lui faire défaut. La gloire d'un Tintoret, d'un Titien et d'un Véronèse, tous encore vivants, était universelle. Venise était plus que jamais fière et riche, cultivant sans frein son goût du luxe, des jouissances et de l'art.

Greco devint-il Vénitien ? On pourrait hautement affirmer que non, bien qu'il resta plus de dix ans à Venise et en contact constant avec l'âme même de sa culture. Des caractères aussi personnels que celui de notre jeune Theotocopuli ne changent guère, même en pleine période de formation : tout concourt au contraire à fortifier leur originalité native. La frivolité ou le raffinement du goût n'ont pas dû avoir la moindre prise sur lui. Toutefois dans les quelques tableaux de cette époque que nous possédons de lui, ou de celle qui suit immédiatement, l'influence du Tintoret est incontestable **(Guérison de l'aveugle, Portrait de Julio Clovio, Jeune garçon soufflant sur une braise)**.

Greco partit pour Rome vers 1570 et on estime qu'il resta deux ans dans cette ville sous les auspices du cardinal Farnèse, étant l'hôte du célèbre palais de ce nom. Il s'y lia d'amitié avec Julio Clovio, miniaturiste grec de grand renom en Italie. Et voici ce que, dans une lettre, ce dernier raconte au sujet de son compatriote : « Je fis hier une visite à Greco pour faire avec lui un tour de promenade dans la ville. Le temps était très beau avec un soleil printanier délicieux qui mettait tout le monde en joie. Toute la ville avait un air de fête. Je fus stupéfait, en entrant dans l'atelier de Greco, de voir les rideaux des fenêtres tirés si complètement qu'on pouvait à peine distinguer les objets. Greco était assis sur une chaise sans travailler ni dormir. Il ne voulut pas sortir avec moi car la lumière du jour troublait sa lumière intérieure ».

Indice précieux et prophétique, inestimable témoignage, car nous aurons vraiment ici un phénomène unique en son genre : un peintre de l'ascèse, que dis-je, le peintre de l'ascèse. Et on aura beau chercher, il n'y a vraiment que celui-là, comme il n'y a qu'un peintre de l'amour et de la nouvelle enfance, et j'ai nommé Fra Angelico ; comme il n'y a qu'un représentant de la force, et j'ai nommé Michel-Ange ; comme il n'y a que cet unique imagier de la terre et de l'homme au-dedans d'elle, et j'ai nommé Breughel.

En 1572 Greco part pour l'Espagne. On y travaille avec acharnement au monastère de l'Escurial et Philippe II fait appel aux grands artistes d'Italie afin qu'ils viennent coopérer à l'œuvre gigantesque de Juan de Herrera. Mais ceux-ci n'étaient pas prêts à se déranger. Quant à Greco qui, providentiellement, se trouvait sur place, sa peinture ne semble pas avoir beaucoup plu au sombre roi d'Espagne : les deux caractères, pourtant faits pour s'entendre, ne se sont pas compris. Greco ne reçut qu'une seule commande pour l'Escurial : le **Martyre de Saint Maurice et de ses soldats.** Il y mit le meilleur de son génie, c'est vraiment un de ses très beaux tableaux, l'incontestable chef-d'œuvre de l'époque intermédiaire entre l'Italie et Tolède. Voici ce qu'en dit un prédicateur de l'époque, Joseph de Siguënza, plus tard Supérieur du Couvent de l'Escurial : « D'un certain Domenico Greco qui vit encore (2) et qui a fait des choses excellentes à Tolède, on conserve ici une peinture de **Saint Maurice et ses soldats** qu'il fit pour l'autel de ces saints. Elle n'a point contenté Sa Majesté, car elle ne plaira qu'à un petit nombre, quoiqu'on dise qu'elle est peinte avec beaucoup d'art et que son auteur soit très savant, comme il appert aux choses excellentes

sorties de sa main. Sur ce tableau-ci les opinions et les goûts sont très divers. Pour moi il me paraît que la différence entre les œuvres faites avec raison et talent et celles qui en manquent, c'est que les premières contentent tout le monde et que les dernières ne plaisent qu'à quelques-uns. L'art, en effet, ne peut mieux faire que de suivre la raison et la nature et de s'accorder avec toutes les âmes. Le tableau mal fait mais qui a quelque beauté de couleur ou apparence peut capter les sentiments des ignorants et plaire aux profanes incultes. Enfin un dernier point (comme disait dans son langage notre Mudo) c'est que les saints doivent être peints de manière qu'on ne puisse s'empêcher de se courber devant eux et de tomber en prières ».

Le tableau, dont les proportions sont vastes, fut donc banni de l'église et relégué dans un coin obscur du monastère. Il se trouve aujourd'hui dans les salles capitulaires de l'Escurial, ainsi que trois autres du maître (**Le Rêve de Philippe II, Saint François** et l'admirable **Saint Eugène**), en fort bonne compagnie dans une petite collection célèbre à juste titre.

Quelques années plus tard, après un séjour d'un an ou plus à Madrid, ville alors en construction, nous retrouvons Greco à Tolède où il exerce à la fois les métiers de peintre, de sculpteur et d'architecte. Il a 40 ans et se marie, il a un fils : Tristan, héritier du métier de son père mais non de son génie. Finis les recherches et les tâtonnements : recherches de son propre visage, tâtonnements pour définir à soi-même ses propres limites. Une vie sociale commence, l'homme mûr a pris sa place qu'il ne quittera plus : place bien définie avec ses droits et ses devoirs, son travail personnel, génial ou autre, contribution intelligente ou instinctive au bien commun. La racine prend tout de suite, et c'est alors que commence pour l'artiste une époque magnifique de travail créateur. Il produit plus que jamais. Trop, dira-t-on, jaillissement excessif. Non pas, car la véritable conquête de son génie n'est pas encore faite. Le Greco de la cinquantaine dépassera de beaucoup celui de toutes les époques antérieures, époques pourtant toujours remplies de travail acharné, de désir constant de perfection ; mais, plus encore, celui de la soixantième année recevra le couronnement de sa vie. Tant il est vrai que la maturité de l'âme ne concorde pas avec celle du corps (les très rares exceptions ne le prouvent que mieux encore), or, l'art est l'expression de l'âme à travers une technique et par le truchement d'une forme épousant ou l'espace ou le temps.

C'est donc de 1590 à 1614 que Greco exécutera ses plus belles toiles, celles qui justifient actuellement le renouveau de sa gloire et son renom grandissant. Toutes (ou du moins les plus importantes) se trouvent au Musée du Prado et dans les églises de Tolède, auxquelles il convient d'ajouter le petit Musée du Greco (appelé à tort « Maison du Greco ») où se trouvent entre autres un très beau **saint Bernardin,** le célèbre **plan de Tolède** et une magnifique série de dix apôtres : **Apostolado.**

On ne peut guère connaître le Greco par les deux tableaux du Louvre. Ils ne deviennent vraiment remarquables qu'à travers ceux de Madrid et de Tolède qui, étant l'ultime conséquence picturale du génie très particulier du peintre, nous donnent la clef de son énigme et nous la font aimer.

Tolède possède une cinquantaine de toiles de Greco, parmi lesquelles la merveilleuse **Assomption** de San Vicente et l'**Enterrement du Comte d'Orgaz** de Santo Tomé (toile rendue célèbre par Barrès) sont sans doute



La résurrection de Jésus. Galerie du Prado à Madrid.



Crucifixion. Musée du Louvre.

les plus caractéristiques. Madrid, de son côté, en possède une trentaine, dont 15 ou 16 au Prado. Mais c'est ici, dans la petite et simple salle spéciale du Prado (je veux dire tellement plus petite que celle de Vélasquez, tellement moins luxueuse que celle du Titien), que se trouvent les quatre grands tableaux dont on pourrait dire qu'ils forment à eux seuls toute l'œuvre de Greco, l'œuvre pour laquelle il a vécu, toutes ses autres peintures ne faisant plus, à côté de celles-ci, que figure d'exercice, de préparation. Ce sont le **Christ en Croix,** le **Baptême du Christ,** la **Résurrection,** toutes peintes en 1594, c'est-à-dire à l'approche de la soixantaine, et de la **Pentecôte,** exécutée vers 1610, et une des dernières œuvres achevées du peintre.

C'est bien en ces quatre peintures que le génie de Greco éclate, comme éclaterait une fusée qui illumine brusquement tout le paysage environnant, montrant la raison d'être de tout ce qui se trouve autour, soit devant, soit derrière. Et il est bien évident que nous sommes effectivement en présence d'un phénomène unique dans l'histoire de la peinture. Ces quatre toiles constituent clairement une liaison entre l'art byzantin et l'art baroque, par-dessus un approfondissement patient de toute la Renaissance. Mais elles semblent en plus épuiser d'avance toutes les ressources du Baroque et anticiper de trois siècles sur les écoles modernes — qui lui doivent beaucoup, à commencer par Cézanne, copiste intelligent de la **Femme en blanc,** le supposé portrait de la propre femme de Greco.

Or, l'art de Greco, si proche soit-il de la technique impressionniste, de la déformation expressionniste et même d'une certaine hallucination surréaliste, n'en dépasse pas moins toutes les étapes et toutes les écoles du modernisme. S'il n'a rien à leur envier, elles, par contre, ne possèdent rien de lui, du moins rien d'essentiel. Il ne peut y avoir de ressemblance qu'extérieure, superficielle, parce que l'essentiel de Greco se trouve dans l'unité qu'affirment chacune de ses grandes œuvres et dans la solide santé qui est à leur base. Quoi que l'on ait pu dire à ce propos et quelles que soient les élucubrations que l'on ait pu faire au sujet de la prétendue folie de Greco (voir entre autres le «Voyage en Espagne » de Théophile Gautier), sa peinture résiste à trois siècles d'oubli et d'incompréhension et elle nous apparaît aujourd'hui comme parfaitement normale et bien équilibrée, telle d'ailleurs qu'elle a dû apparaître de son temps aux habitants de Tolède. Car il y a une sorte de santé de l'âme, un équilibre de l'intelligence supérieure qui sanctifient toute maladie du corps et surélèvent dans une atmosphère autre que charnelle, atmosphère d'infini où l'excessif n'est même plus excessif, tout ce qui peut paraître à l'œil physique et déséquilibré ou disgracieux ou même laid.

Mais ce qui nous étonne le plus c'est l'invincible instinct qui conduit ce Crétois à Tolède où son art trouvera le sol qui lui convient et qui nourrira son épanouissement. Il est certain que sans la rencontre de Tolède, Greco serait resté un peintre de seconde ou de troisième zône et qu'il n'aurait jamais atteint à l'extrême conséquence de soi-même, à l'étonnante fructification du germe qu'il portait en lui. Il faut connaître Tolède pour bien se rendre compte de ce fait : Greco et Tolède ne font réellement qu'un. L'âpre sécheresse de la **meseta,** entourant la **vega** trop étroite ; le noir et vert miroir du Tage, coulant entre les parois abruptes de ses montagnes et enserrant la ville de trois côtés dans son étau d'acier, presque aussi menaçant que le ciel lourd et orageux de là-bas ; la vie mauresque elle-même, à la fois rude et bucolique, cruelle et bon-enfant, tout ce paysage apocalyptique, tant de passion dans ce morceau de terre isolé, vivant comme entre parenthèses du monde, a du plaire au tempérament particulier de l'artiste. Sans doute a-t-il senti d'emblée qu'il se trouvait là en face de sa propre image, en face d'un climat spirituel favorable à l'éclosion de sa pleine maturité, de toute la puissance de ses dons.

Il n'en demeure pas moins, cependant, que cette maturité est composée de tous les éléments que le fleuve de la vie a pris dans les divers pays de son passage jusqu'à cette embouchure où il se construira comme un vaste **delta,** un pays à lui tout seul, en marge du monde et face à l'infini, un pays semblable à Tolède. Rien, en effet, ne manque dans les quatre grandes toiles du Prado: on y décèle, entrepénétrés, tous les éléments byzantins, renaissancistes et pré-baroques que la sensibilité du peintre s'est appropriée. On y trouve même encore de-ci de-là une influence du Tintoret. Mais de tous ces apports divers une unité nouvelle s'est construite, unité réellement créatrice d'un art qui ne se compare à rien, tant par sa forme et sa couleur que par sa technique même et son inspiration, un art à jamais inimitable. La nature, pour arriver à ses fins, s'est plue à faire coexister en un seul homme trois grandes époques de l'art, époques tout à fait distinctes et correspondant à trois cultures différentes ; elle a fait pérégriner cet homme du cœur de l'ancienne culture byzantine jusqu'au cœur de la toute neuve Espagne à travers les inestimables richesses d'une Italie portant le bagage de deux siècles de Renaissance. Or, grâce à tous ces détours, à ces savants mélanges, nous assistons à ce prodige qu'est la naissance d'un art de l'ascèse, mais une ascèse poignante dont chaque trait de pinceau est fait pour émouvoir, un art dont la matière lourdement douloureuse, enténébrée et habitée de mort, s'élève cependant avec une aisance toute naturelle et rayonne d'une vie intérieure saturée de divin, triomphatrice de la disgrâce physique. Peinture, pourrait-on dire, où notre vie à tous est peinte avec une grande précision, la vie de l'âme et la vie du corps avec le principe de leur inséparable et nécessaire contradiction.

Mais comment comprendra-t-on jamais que, durant près de trois siècles, aucun des visiteurs de Tolède ou du Prado ne remarqua ces peintures et qu'il fallut Barrès, qu'il fallut un critique d'art allemand, Meyer-Graeffe, et un professeur danois, Willumsen, pour révéler au monde l'art de Greco, comme une bouleversante nouveauté ? (3)

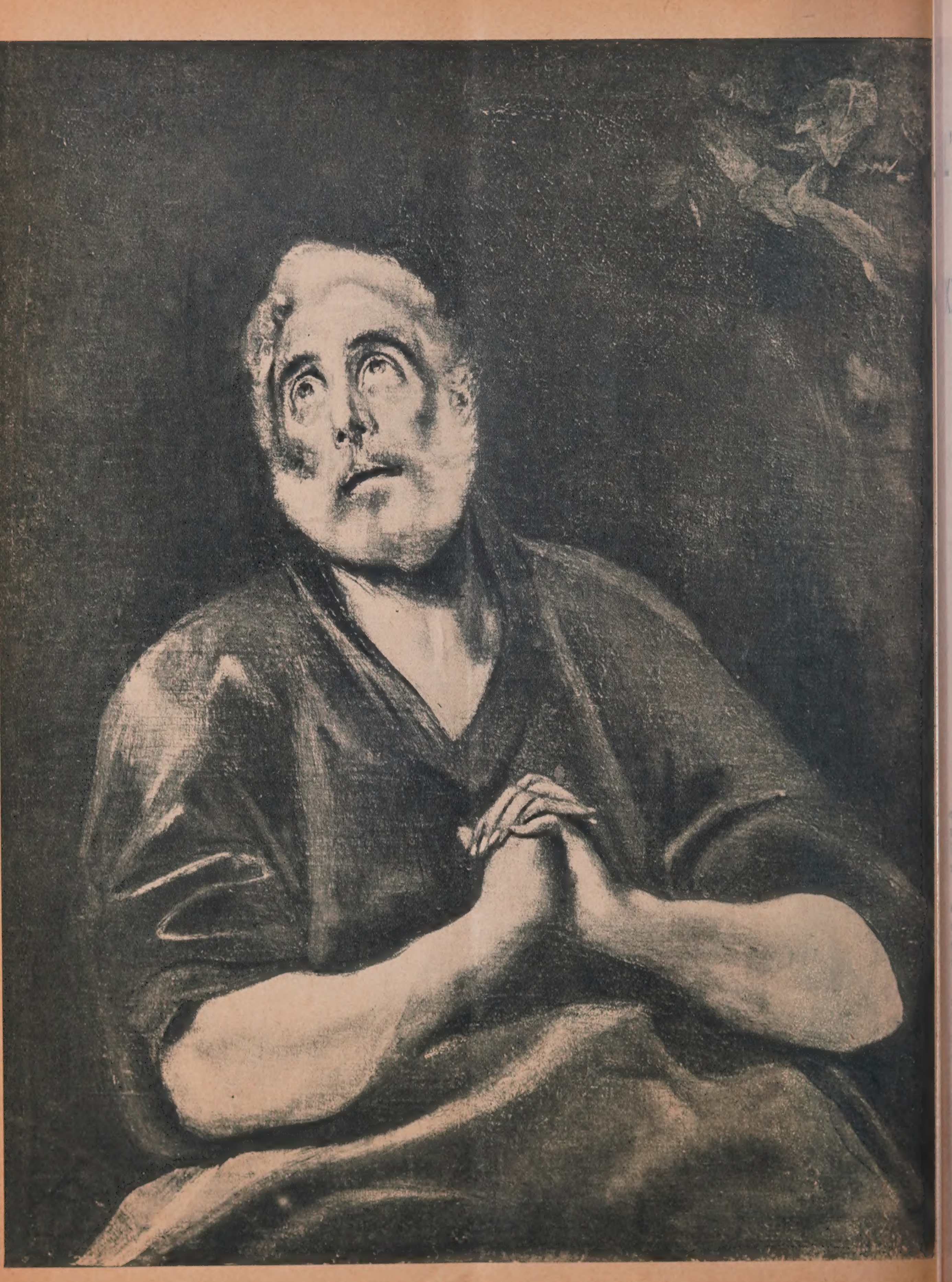
Michel SEUPHOR.

---

(1) **Greco** = grec, en italien. **El** = article en espagnol. Ainsi ce surnom que le peintre devait garder devant l'histoire raconte à la fois toute sa vie et dénonce les trois éléments qui composent son art si original : grec, italien et espagnol.

(2) Ceci a dû être écrit entre 1600 et 1605.

(3) L'ouvrage de Willumsen : **La jeunesse du peintre El Greco,** en deux forts volumes, a paru chez Crès. J'ai écrit moi-même une monographie sur Greco en 1928. Elle n'a été éditée qu'en 1931 (Les Tendances Nouvelles, 3 bis, rue Emile-Allez, Paris), et parut presqu'en même temps que deux autres monographies sur le même sujet, l'une de Jean Cassou (Rieder), l'autre de Camille Mauclair (Laurens).



Saint Pierre en larmes (collection privée).

L'Orgue du XXème siècle


Auch. Clavier du grand orgue de la Cathédrale.

par le Comte de
MIRAMON FITZ-JAMES.

Dans l'effort sincère qui se manifeste de nos jours en faveur d'une adaptation de l'architecture et des arts plastiques à la pensée religieuse moderne, la part de l'instrument qui donne une âme sonore aux édifices du culte demande à être définie.

La mission de l'organier s'apparente à celle des artistes de la couleur, du relief et de la lumière, peintres, sculpteurs, maîtres verriers, car l'orgue est une palette, un bloc de matière sonore malléable, un vitrail chantant.

Nous examinerons au cours de cette étude à quelles conditions cet instrument peut concourir à harmoniser l'atmosphère de la maison de Dieu avec les desseins qui nous y attirent, et sur quels canons esthétiques pourrait se constituer un type d'orgue du vingtième siècle.

Une même règle s'impose aux constructeurs d'églises et aux artistes et artisans qui les décorent : **établir l'utile dans l'enveloppe du vrai.** Or **l'utile,** dans le domaine musical, étant de doter les églises d'instruments répondant exactement à leurs fins cultuelles, et proportionnés aux vaisseaux qu'ils doivent remplir, le **vrai** est de les composer, de les harmoniser, fussent-ils de modestes proportions, selon les exigences des œuvres de haute musique dont ils seront les truchements respectueux et fidèles, et de leur donner des caractéristiques sonores telles que l'ambiance musicale qu'ils créeront dans un lieu de méditation, d'introspection, de jubilation spirituelle, **tranche nettement sur celle du monde profane.**

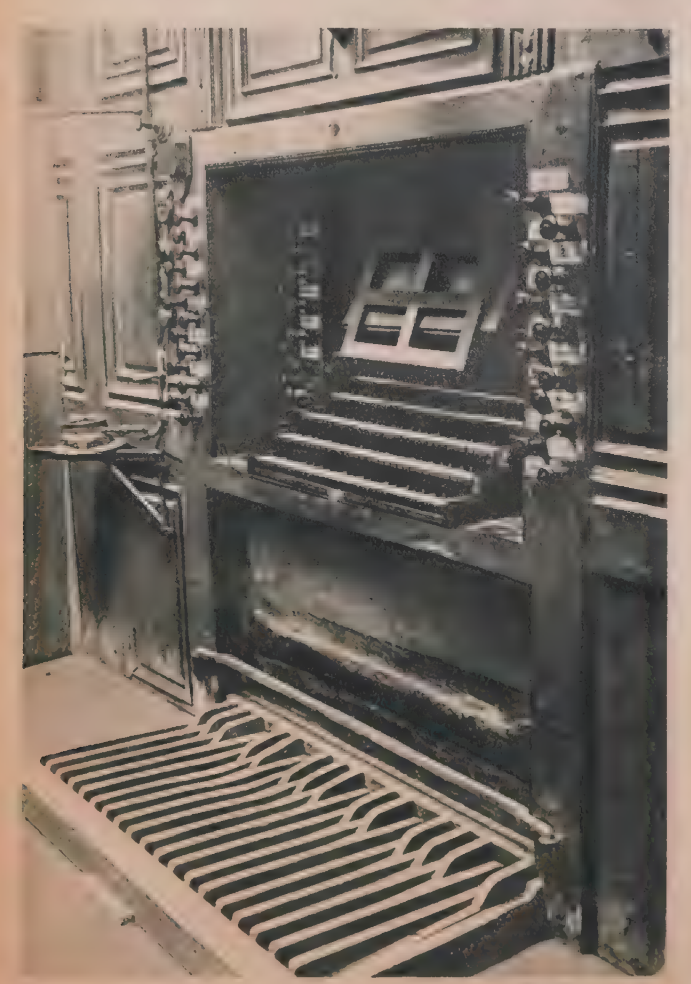
Or, sous couleur de progrès, on a tendu, au cours de ces trente dernières années, à sensibiliser et même paganiser l'orgue par des artifices qui l'ont fait descendre des hauteurs sereines où il était indispensable qu'il se maintienne, sous peine de perdre son caractère sacré. La séduction de l'**américanisme orchestral** a exposé l'orgue français à de graves périls. Elle a conduit certains de ses usagers à des expériences artistiques et économiques regrettables. Les « Amis de l'Orgue » ont pris catégoriquement position contre un modernisme qui risquait de ravaler l'instrument d'église au rang de celui « qui nasille avec l'accent yankee » (Paul Morand) dans les cinémas new-yorkais. Ils ont tout lieu de s'en féliciter, car une réaction salutaire se manifeste actuellement en faveur d'une conception **liturgique** de l'instrument d'église.

L'orgue, tel que l'entendent ceux qui se sont voués à sa défense et à son honneur, n'a que faire d'imiter, et même de s'essayer à reproduire les sonorités et les effets expressifs des instruments d'orchestre. La personnalité acoustique dont l'ont investi sept siècles de tradition et de fonction religieuses le lui interdit. Il réalise une synthèse harmonique autrement riche que celle de l'orches-

tre ; ses timbres authentiques sont bien à lui, n'appartiennent qu'à lui ; l'inertie de son émission est la condition même de sa sérénité et de sa majesté. Orgue et orchestre appartenant à des mondes sonores et lyriques différents, l'un ne saurait imiter l'autre. Logique et bienfaisante est donc la réaction qui a ramené depuis une dizaine d'années certains organiers, organistes et compositeurs à une juste conception du caractère de l'instrument sacré, et nous a conduits à réviser les valeurs artistiques et spirituelles des orgues du dix-neuvième siècle et de leur répertoire.

Pourquoi fait-on de la musique dans les églises ? Est-ce pour honorer, supplier, réjouir le Maître de céans, l'Eternel infiniment bon et beau ? Ou pour donner des concerts selon son goût, qui oscille entre le médiocre et le pire, à la foule des mortels ? N'est-il pas évident que la garantie contre toute erreur de convenance est de s'efforcer à ne nous faire entendre à l'église que de la bonne et belle musique, et sur des instruments adaptés aux exigences de leur authentique répertoire, sans considération de l'effet produit sur un public en majorité indifférent ?... Car l'aloi du style religieux est commandé par sa destination supérieure, et non par la préoccupation de flatter les goûts du vulgaire ou de chercher, sinon l'applaudissement interdit dans l'enceinte du temple, du moins des occasions de plaire et de briller.

Ces principes, convenons-en, ces truismes ne paraissent pas souffrir de discussion. Nous les résumerons dans cet aphorisme de Saint-Saëns : **Il n'y a de bon en Art que ce qui est à sa place**... et dans la Maison de Dieu plus qu'ailleurs.



Nantes. Ancienne console du grand orgue de la Cathédrale. XVII[e] siècle.



Eglise St-Eustache à Paris. Console moderne du grand orgue.

Avant d'examiner sur quelles données nous croyons souhaitable d'établir un type d'orgue du vingtième siècle, qui prolonge, comme un maillon, la chaîne forgée depuis sept cents ans par la tradition des maîtres organiers et organistes français, jetons un coup d'œil en arrière.

L'instrument de Frescobaldi, des devanciers de Bach, de Bach lui-même, de Haëndel, des Couperin (pour ne citer que quelques noms synthétisant le style d'orgue du seizième au dix-huitième siècle), était essentiellement **polyphonique.** Nous voulons dire qu'il était adapté aux prérogatives d'un instrument à plusieurs claviers et à vent, grâce auquel un ensemble de voix se mélangent, s'opposent en conservant leur individualité mélodique et leur personnalité sonore. Il n'y a pas à insister sur les ressources infinies qu'offre à l'expression musicale le style contrapunctique. L'orgue est le seul instrument qui donne à un artiste savant et inspiré la possibilité d'exploiter avec ses deux mains et ses deux pieds autant de combinaisons et de contrastes, et autant de formes diverses au langage des sons. Nous devons au legs instrumental et musical des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles des chefs-d'œuvre incomparables qui ont fixé le style polyphonique propre à l'orgue ; l'œuvre des vieux maîtres français et étrangers est à la base de tout enseignement technique, de toute for-

mation du goût organistique. D'année en année, des musicologues, des artistes chercheurs y découvrent de nouveaux trésors.

Or cet héritage a été dédaigné, voire répudié pendant les trois premiers quarts du dix-neuvième siècle, aussi bien en France qu'à l'Etranger. D'autre part, la Révolution a détruit la presque totalité des instruments que les facteurs du seizième au dix-huitième siècles avaient mis au service de ce répertoire polyphonique. Il n'y a donc point lieu de s'étonner que l'orgue du dix-neuvième ait été conçu et construit dans le style romantico-théâtral qui s'est fondé sur les ruines de ce glorieux passé, et qui nous a valu, et nous vaut encore dans maintes églises l'audition de « morceaux de genre » qui travestissent en effusions mystiques des émotions d'ordre sentimental et mondain. Une réaction s'affirme donc toujours nécessaire contre l'incompréhension du caractère spécifique de l'orgue dont font encore preuve nombre de facteurs, d'organistes et d'usagers. Trop d'orgues modernes sont des nouveaux riches sans aïeux.

« Mais, nous objectera-t-on, la masse des fidèles « n'a que faire de vos rétrospections archéologiques et « historiques. Se soucie-t-elle du sens symbolique de la « liturgie ? De la valeur artistique de telle statue, toile « ou vitrail ? Compare-t-elle entre les œuvres d'art vé« ritables et la pacotille des chromos et des cartons « pâte qui s'y mêle ? En matière de musique d'orgue « elle goûte la romance, la pastorale, le chœur bêlant « des **voix humaines,** et le fracas des trompettes qui lui



La Flèche. Chapelle du Prytané. Buffet du grand orgue. Cet instrument du XII[e] siècle, classé pour sa tuyauterie ancienne parmi les « Monuments Historiques », vient d'être restauré et a été inauguré le dimanche 21 juin.

« donne le signal de la sortie. Ne soyez donc pas si dif« ficile sur le choix des moyens que vous offre la musi« que de verser quelque mysticisme au cœur des chré« tiens ».

Ce défaitisme ne saurait impressionner les lecteurs de **l'Art Sacré,** ni ébranler la conviction de qui entend juger de l'Art et de l'Artiste à la mesure de leurs valeurs spirituelles. Fermons donc cette parenthèse, et avec elle nos oreilles, à ces propos décourageants, et revenons-en à l'orgue du dix-neuvième siècle, orgue orchestral et théâtral, en rupture esthétique et liturgique quasi complète avec celui de la grande époque du seizième au dix-huitième.

C'est ici qu'il faut évoquer la haute figure d'Aristide Cavaillé-Coll, et la placer exactement **dans son cadre.** Cet acousticien et physicien de génie a rénové la facture française et même mondiale au dix-neuvième siècle. Il a corrigé les défauts d'alimentation, de souplesse mécanique qui marquaient entre l'orgue de ses devanciers et le sien la différence qu'il y a entre la lourde diligence de nos aïeux et l'automobile aux foudroyantes reprises, à la direction démultipliée et ultra-sensible dont nous a dotés l'industrie moderne ; il a créé des timbres d'une beauté, d'une ampleur incomparables. Mais, s'il a construit des instruments d'une perfection mécanique et d'un équilibre sonore inégalables, ce



Chartres. Buffet du grand orgue de la Cathédrale. 1546-1551.

grand artiste, ce grand honnête homme a été inévitablement **de son temps**, et, nous l'avons dit, d'un temps en état de rupture avec le passé. Au demeurant, il a bien fallu qu'il donnât à ses contemporains, sommités de l'orgue et amateurs, ce que réclamaient leur goût et leurs besoins... De ce fait, il n'a doté que ses plus grands instruments des ressources nécessaires à l'interprétation du répertoire polyphonique. Presque toutes ses orgues moyennes et petites ont été composées sur des données assurément très belles, mais se sont trouvées impropres à tout autre répertoire que celui des organistes de son temps. Ses beaux **fonds**, ses belles **anches** font merveille dans l'homophonie décorative du dix-neuvième, mais ils empâtent la polyphonie ancienne et lui enlèvent sa saveur, sa finesse, sa clarté. Et depuis une trentaine d'années nous voyons ce même fait se reproduire lors du relevage ou de la restauration d'un orgue du dix-neuvième (dont le titulaire se soucie des exigences du répertoire ancien) : dût-on en enlever quelque fond de huit pieds, quelque gambe évoquant l'instrument à cordes, quelque jeu ondulant ou tramulant, il faut à tout prix lui restituer par des mixtures (Nazard, Tierce, Plein-Jeu, Cymbale), par des anches moins lourdes, par la substitution d'un Cromorne à une Clarinette, par un abaissement des pressions, la dotation sonore que réclame le répertoire ancien remis en honneur. On commence enfin à comprendre qu'**un instrument de musique doit être au service de la musique et de toutes les musiques créées pour lui, inspirées par lui.**

Quel sera donc l'orgue du vingtième siècle ? Comment se constituera-t-il une personnalité originale ? et, **ce qui importe le plus, comment suscitera-t-il une littérature polyphonique ?...**

Ici se pose une question de cause à effet. Est-ce l'évolution de la musique qui commande celle des instruments ? Sont-ce au contraire les instruments qui provoquent l'évolution de leur répertoire ? Il se peut que telle œuvre de tel novateur, débordant les possibilités instrumentales, ait conduit tel luthier, tel facteur à désirer et même à réaliser un perfectionnement dans sa fabrication, une extension de ses moyens d'expression. Mais nous croyons que, dans la majorité des cas, l'évolution des instruments a entraîné celle de leur répertoire. Les inventions d'Erard ont ouvert des horizons nouveaux et immenses à la littérature du piano et de la harpe ; les améliorations mécaniques et les enrichissements sonores apportés par Cavaillé-Coll à l'orgue du dix-neuvième siècle sont de toute évidence à l'origine du style romantico-décoratif de l'époque. C'est bien aux splendides réalisations de Saint-Denis, de Saint-Sulpice, de Notre-Dame, de Sainte-Clotilde, du Trocadéro que nous devons les œuvres de Franck, Widor, Guilmant, Gigout, Vierne, Tournemire, Bonnet, Dupré, etc..., etc. Nous croyons donc que le renouvellement à venir et à souhaiter du répertoire de l'orgue dépend beaucoup plus des ressources instrumentales mises en œuvre par des facteurs érudits, chercheurs, audacieux, que de l'inspiration et de l'invention des compositeurs. L'outil créant le besoin, la constitution d'un type d'orgue liturgique du vingtième siècle entraînera l'éclosion d'un répertoire nouveau et spécifiquement religieux. Cet orgue se rattachera à l'instrument de la grande époque au cours de laquelle s'est constituée sa personnalité ; il visera à la richesse harmonique, à la clarté polyphonique ; il conjuguera dans un heureux équilibre les savoureuses acquisitions du passé avec les amples ressources décoratives dont l'a enrichi le dix-neuvième siècle ; il répudiera toute nouveauté sonore, tout perfectionnement mécanique qui risque de l'entraîner hors de la zône spirituelle où — pour synthétiser en deux noms deux époques glorieuses et deux grands styles — l'ont haussé Bach et Franck.

Nous nous essaierons dans une étude ultérieure à montrer comment certains faits organistiques de ces dix dernières années corroborent la doctrine des « Amis de l'Orgue » et justifient leur confiance dans l'avenir de l'**orgue néo-classique français.**

B. de MIRAMON FITZ-JAMES,
Président des « Amis de l'Orgue ».



Auch. Tuyauterie du clavier dit de « positif ».

L'Esprit Sculptural

(Suite et Fin)



Ia Orana Maria, par Gauguin.

LE MOYEN ESSENTIEL DE TOUS LES ARTS

Il est le même dans tous les arts : c'est le rythme. Il paraît étonnant d'appliquer ce mot aux arts plastiques qui sont, dit-on, des arts de l'espace. Mais ceux-ci figurent le mouvement ; ce qui distingue un tableau d'une photographie de la même scène, c'est la composition et le dessin : c'est-à-dire **l'ordonnance du mouvement.** Or telle est la définition du rythme depuis l'antiquité. Mais il a toujours été étudié par des écrivains (Aristote, St Augustin), ou des musiciens comme dom Mocquereau, c'est-à-dire sur les arts qui s'écoulent dans le temps. Et ces écrivains n'ont pas pris garde que si le rythme dans les arts qu'ils étudiaient était uni au mouvement réel dans le temps, **il devait s'en distinguer pourtant,** et devenait alors le moyen général de tous les arts. Si je demande à deux musiciens quelque pièce de musique qui devra durer quatre minutes, pour être jouée entre l'Elévation et le Pater, voilà le temps commun aux musiciens, aux prêtres, aux fidèles, temps qui n'a pas la même qualité pour chacun, mais répond en chacun à quelque chose qui est commun à tous : la durée du jour, la duree d'une grand'messe. Les morceaux de musique ont tous deux la même durée d'horloge. Ils seront pourtant très différents par le rythme, donc dans l'ordonnance du mouvement. Quel est donc ce mouvement **figuré** ? De quel temps s'agit-il ? Quelle espèce de mouvement s'agit-il d'ordonner et dans quelle espèce de temps ? Il est bien évident qu'il s'agit ici d'une **figuration** du temps, et qu'il s'agit du temps non matériel mais de sa **qualité pour l'âme,** une même longueur de temps paraissant courte à celui-ci et longue à cet autre.

Il s'agit donc de la figuration de la qualité du temps pour une âme. Et cela est justement très important et le fond même de l'art, car la vie de l'âme en ce monde est essentiellement un **mouvement libre et imprévisible d'une qualité toujours nouvelle.**

Et c'est pourquoi le chant de l'Eglise est en rythme libre, et c'est pourquoi nos grands poètes Péguy et Claudel sont revenus à des formes qui rendent visible cette liberté. Et c'est pourquoi après plus d'un siècle de profonde décadence rythmique la musique profane y revient aussi.



Un ancêtre du Christ (Cathédrale de Chartres, XII[e] siècle).

LE RYTHME EN POESIE

Ce qui fait le grand écrivain et le grand poète c'est sans doute le choix des mots avec un sens conforme au génie de la langue et à la pensée de l'écrivain. Mais c'est le rythme qui donne à l'œuvre sa vie. Car si je dis : « Non, nous n'espérons plus revoir encore les murs de Troyes puisqu'Hector, mon mari, n'a pu lui-même les conserver », je parle bien sans doute, car ce sont les mots eux-mêmes dont Racine a fait :

Non, vous n'espérez plus de nous revoir encore,
Sacrés murs, que n'a pu conserver mon Hector.

Quelque savant béotien me dira : C'est le rythme de la passion, mais la pensée ? La pensée, c'est l'irrémédiable et l'irréversible, c'est l'être même du temps et de la durée. La méditation de ces vers apprendrait à penser plus droit à beaucoup de savants et de philosophes. Nous allons voir que le rythme leur est aussi fort nécessaire.

LE RYTHME ET LE LANGAGE PHILOSOPHIQUE

Je trouve citées l'une à côté de l'autre, sans vergogne, ces deux phrases dont la première est d'un contemporain : « Tout le mystère de l'Eglise gît dans l'équation et la convertibilité de ces deux termes : le Christ et l'Eglise ». Et voici la phrase de Bossuet : « L'Eglise c'est Jésus-Christ, mais Jésus-Christ répandu et communiqué ». Je ne crois pas bien utile de pousser la comparaison. Mais c'est très évidemment le rythme qui, chez Bossuet tout comme chez Racine, amplifie le sens des mots et leur fait toucher le réel de l'être. Nous essayons de l'analyser par les moyens dont nous disposons. Le rythme est si varié en français, si délicat qu'il échappe à la quantité (ce qui est d'ailleurs sa raison d'être profonde). Et c'est pourquoi notre poésie a choisi l'équilibre matériel le plus lâche qui soit, le nombre des syllabes non muettes. La « quantité » proprement dite des syllabes reste libre, elle est d'ailleurs très variable suivant la place qu'elles occupent et les accents des mots qui se rencontrent. L'analyse de la phrase de Bossuet n'est donc que pour déceler, en partie et très faiblement, l'élément rythmique qui fait sa force, et qu'il serait bien vain de chercher dans la phrase « tout le mystère de l'Eglise gît dans l'équation...». Voici cette analyse :

L'eglise,
c'est Jesus Christ
mais Jesus Christ repandu
et communique.

c'est-à-dire des iambes, des anapestes, des péons. Bien sûr, il y a des demi-brèves, des demi-longues, aucune n'est égale et leur inégalité a un sens. C'est une analyse très grossière, mais telle qu'on peut aussi la faire sur les vers de Racine cités plus haut et qu'un poète moderne, avec assez de raison, écrirait :

Non vous n'esperez plus
De nous revoir encor
Sacres murs
Que n'a pu conserver mon Hector

Ce qu'on en doit retenir c'est que le rythme et la qualité du style sont indispensables à toute pensée. Par là se marque la communication de l'être. Il est remarquable que tous les pères de l'Eglise qu'on lit au bréviaire sont tous de grands écrivains, et c'est à cause de cela qu'ils sont lus.

La pensée philosophique pure est à l'avenant. Le style de Saint Thomas est plein de la saveur du réel. C'est un fruit juteux si j'ose dire. Voici la définition

de l'essence d'après les scholastiques : id quod per se primo intelligitur in aliqua re. Ce qui avant tout et de soi-même est intelligible en une chose. Ou bien : id quod primo in re concipitur, sine quo res esse non potest, estque fundamentum et causa cœterorum quæ sunt in eadem re. Ce qui se conçoit avant tout d'une chose, sans quoi la chose ne peut être, et qui est le principe et la cause de tout ce qui est en elle. Or voici comment traduit un philosophe contemporain : « l'essence d'une chose est ce que cette chose est nécessairement et premièrement à titre de principe premier d'intelligibilité ». Ce n'est pas qu'un défaut de style, c'est un travers de la pensée. C'est perdre le sens de l'être, et tous les grands philosophes, Saint Thomas tout le premier, ont bien soin de donner par leur style même la vie de l'être.

FIGURATION DU TEMPS DANS LES ARTS PLASTIQUES

Les arts plastiques sont comme les autres. La réponse libre et imprévisible de l'âme à cette communication de l'être qui est le fond de toute pensée, tel est le sujet de toute œuvre d'art, et elle ne peut se faire que par la **figuration d'un mouvement.**

Quel mouvement ?

Il faut ici faire une distinction analogue à celle que nous avons faite pour les arts dits du temps. Le mouvement utile à figurer n'est pas le mouvement matériel des corps en mouvement, comme courir ou marcher, mais le mouvement que vous voyez figuré dans toutes les choses immobiles comme les arbres ou les montagnes. **C'est-à-dire que pour figurer une qualité du mouvement dans les arts immobiles, il faut l'imiter là où elle est dans les choses immobiles.** Sur un arbre dont le langage commun dira qu'il est « lourd » ou « élancé », ou sur une montagne, ce mouvement figuré est la **trace d'une qualité de la durée.** L'arbre élancé est un arbre qui a poussé vite et dru. Le mouvement de certaines montagnes est dû à la lente usure des pluies, et ces mouvements sont doux. D'autres rendent manifeste l'effrayante poussée intérieure (fut-elle lente). La suggestion de mouvement est même si forte que la première idée à venir est celle d'un cataclysme presqu'instantané. Or ce sont des mouvements de ce genre que crée l'architecture. Ils sont généralement ascendants ou horizontaux, tout le monde les sent, et ils sont contraires au mouvement naturel des pierres qui est de tomber. Ils annihilent pour l'esprit la pesanteur des voûtes et l'architecte crée un mouvement tout figuré et figuratif comme le rythme musical et poétique.

Et c'est pourquoi aussi la très bonne sculpture et la très bonne peinture ne sont généralement point agitées ; plus le mouvement matériel (marcher, courir, sauter) est faible, plus l'autre (la trace de sa croissance sur l'être vivant, la trace de ce qui l'anime) est sensible. Plus cet autre est sensible plus la vie de l'âme apparaît.

ATTITUDE DE L'ART CONTEMPORAIN

Et quelle est la position de l'art moderne vis-à-vis de ces notions fondamentales. Elle est excellente si l'on regarde l'œuvre des grands hommes qui nous ont précédés, Puvis, Gauguin, Rodin. Ces artistes ont retrouvé tous les moyens des grandes époques de l'art, et auraient pu nous les enseigner. Ils sont restés incompris, même de leurs imitateurs. L'individualisme régnant a empêché les successeurs de faire le tri entre le déchet de l'œuvre de ces artistes et les grandes méthodes intellectuelles dont ils étaient les restaurateurs. On les a confondus avec



L'ange du méridien (Cathédrale de Chartres, XIII[e] siècle).



Dessin japonais.

leurs tics et ce sont leurs tics qu'on a imités. La situation est donc de notre temps fort mauvaise. L'art moderne, même chrétien, recherche l'originalité à tout prix et la place en des choses secondaires, dans la touche, dans le coup de pouce, en tout ce qui rend visible ce qu'il y a de plus superficiel dans la sensibilité.

Or il ne faut pas croire que le choix des artistes est libre en ces questions, car il ne s'agit pas ici de préférer une école à une autre, ou une technique à une autre. Il s'agit de savoir si on accepte l'esprit humain et la raison, si l'on peut faire fi des méthodes intellectuelles qui dureront autant que l'esprit humain, qui en sont l'outil naturel et indispensable.

Les arts comme toutes les autres branches de la pensée subissent les effets de cette décadence intellectuelle qui est visible partout, aussi bien chez les catholiques. La plupart des artistes, par suite de la mauvaise formation reçue ou de leur paresse, n'essayent même pas de dépasser les habitudes courantes du naturalisme qui consistent aujourd'hui à laisser aller son « tempérament ».

On croit que le dessin consiste à faire des zig-zags encore jamais vus, ou bien on ne dessine plus et quand on l'essaye on ne sait plus ni ce que c'est ni comment faire.

LE DESSIN

Or le dessin est le grand moyen d'étude dans les arts plastiques. Non pour faire « correct ». Mais pour être maître de ce mouvement figuré que nous peuvent enseigner les arbres, les montagnes, tous les corps, et qui est l'analogue plastique des mouvements de l'âme. Il s'agit de suggérer le volume par un trait et que ce trait soit spontané, c'est-à-dire ait une qualité. Cette qualité n'est ni **l'exactitude** ni la **pureté,** elle n'est pas de l'ordre de la quantité spatiale, elle est de l'ordre du mouvement, c'est un rythme. Sans la suggestion du volume, c'est un paraphe, sans le rythme le volume est uniquement matériel comme à l'Ecole et chez les cubistes, ceux-ci essayant de rétablir la notion de l'esprit par l'arbitraire des volumes matériels, car leur « manière » supprimait toute possibilité d'exprimer une qualité de mouvement.

Nour reproduisons le dessin d'un vase grec, un dessin japonais, un dessin du Moyen-âge, un autre de Gauguin. Toutes les grandes époques possèdent à fond la technique de la ligne expressive, chacune à sa manière; ces reproductions prouvent bien que nous ne conseillons nullement la copie d'un style, mais la recherche d'un moyen qui est indispensable à l'esprit humain.

Une sculpture en ronde bosse est faite de milliers de ces lignes expressives, de ces « profils » comme disait Rodin, ou plutôt d'une statue bien conçue naissent mille de ces profils.

Et puisque nous parlons d'esprit sculptural, voici le moment d'en venir aux techniques propres à la sculpture pour réaliser cette qualité de la forme qui est le rythme des arts plastiques.

LA TAILLE DIRECTE

Il est pour nous hors de doute que le sort de cette qualité en sculpture est lié à la taille directe dans la pierre ou le bois.

Non qu'elle soit suffisante : elle n'est qu'un moyen matériel. On peut être adroit sculpteur sans avoir rien dans l'esprit et faire de la taille directe plus mauvaise que bien des modelages. Pierre Puget en est un exemple. Ça se voit même de nos jours. Il faut avoir le goût et le sens de cette qualité de la forme que nous avons essayé de décrire. On peut aussi faire avec de la terre la « blague » de la taille en pierre et des qualités que celle-ci est susceptible de donner. Ce faux semblant, très fréquent aujourd'hui, reste un faux semblant qui ne trompe que les sots et les ignorants.

Ni suffisante, ni à la rigueur indispensable, elle rend relativement facile à obtenir en matière dure ce qui est extrêmement difficile et périlleux avec la terre.

Certains ont la simplicité de croire que le modelage en terre étant un progrès matériel qui évite de la peine, il ne saurait être question d'y renoncer. Mais le progrès ne change rien à la nature des choses, la règle de trois n'a rien gagné au progrès des machines à calculer. Les mauvaises habitudes rendent seulement inconcevables des choses pourtant très certaines. Les sculpteurs ne sculptant plus, mais devenus des modeleurs, ne se rendent pas compte que leur procédé est aussi invraisemblable et contraire à la raison qu'il le serait pour un Français d'écrire un discours en espagnol (ou en esperanto) pour le faire traduire en français et **croire que c'est la même chose.** Le génie d'un matériau c'est comme le génie d'une langue. Les sculpteurs modernes n'offrent que des **traductions.** Et qu'on ne vienne pas me dire que le scupteur retouche lui-même le travail du praticien, qu'il y met la dernière main. Cette « dernière main » est illusoire pour deux raisons. La première, fondamentale, est que leur œuvre a été conçue dans la terre ; les retouches sont faites sur la pierre dans l'esprit même de la terre et du plâtre où le sculpteur a pensé et mûri son œuvre. La seconde qu'ils auraient beau essayer d'obtenir en la terre des effets analogues à ceux de la pierre, essayer de concevoir en pierre leur modèle en terre, ils n'y parviendront pas car ils ne possèdent point le métier de sculpteur et la méthode intellectuelle que

leur impose la terre est exactement l'inverse de ce qu'il faut pour sculpter dans la pierre. Faire de la mise au point (le métier le plus sot qui soit) ne fait pas concevoir en sculpteur. J'en appelle à tous les peintres. Les techniques de l'huile, de l'aquarelle ou de la fresque ne sont-elles pas difficiles à bien connaître, précieuses, demandant un savoir consommé et de l'entraînement ? Il en est de même de la pierre et du bois.

Il est facile de prouver que le retour à la taille directe est sinon indispensable du moins très précieux pour retrouver le moyen d'expression fondamental des arts plastiques, le rythme de la forme. C'est bien simple. **Ce moyen est perdu depuis qu'on a abandonné la taille directe.** Elle n'est ni indispensable ni suffisante, mais voilà, elle partie, partie aussi la qualité de la forme.

Le grand honneur de Rodin est d'avoir retrouvé ce moyen d'expression. Il n'a su le transmettre **justement parce qu'il a conservé le modelage.** Aussi n'a-t-il réussi que des fragments d'après le modèle. Il cassait les morceaux non réussis, tant il avait conscience que le succès ne pouvait venir d'une improvisation heureuse. L'imagination de Rodin toute en accès de fièvre ou de sensualité était incapable d'une conception monumentale et pouvait s'accomoder d'une telle méthode. Celle-ci peut convenir à un homme de génie isolé qui retrouve contre son temps et les habitudes de son art un antique trésor oublié. Elle n'est pas saine et normale (4).

LE MODELAGE ET LA DRAPERIE

En tous cas il est un art complètement perdu depuis qu'on utilise la terre, c'est celui de la draperie. Seule une matière dure permet de suivre et faire filer des plis. Il suffit de regarder les Parques au fronton du Parthénon, la Victoire rattachant ses sandales, nos sculptures de Chartres et de Reims, pour se rendre compte que leurs auteurs étaient de maîtres ouvriers de la pierre et qu'on ne peut même pas concevoir leur exécution en terre. Les modeleurs contemporains ne peuvent, s'ils aiment vraiment la forme plastique, que faire du nu. La terre ne leur promet que cela. On s'étonne parfois, en feuilletant un album de sculptures contemporaines que leurs auteurs n'aient retenu du vaste univers, ç'en est ridicule et touchant, que la femme nue. Or la draperie est indispensable à la sculpture monumentale. Elle permet des mouvements de forme d'une amplitude que le nu ne peut qu'indiquer. Elle donne une matière et une surface entièrement au choix et au goût du sculpteur. La supprimer c'est comme d'enlever les couleurs au peintre.

LA SCULPTURE MONUMENTALE

Enfin la taille directe permet seule à la sculpture de s'adapter d'une façon normale à l'architecture. Le cloître de St Trophime d'Arles n'est pas exécutable en terre, et il est certain que pour garder un volume architectural il vaut mieux partir du volume même qu'il suffit de conserver plutôt que de partir d'une planche sur laquelle on met des boulettes de terre. C'est-à-dire qu'il vaut mieux partir de l'idée générale que de l'analyse des détails. L'art est une méthode d'exposition de la pensée, elle ne saurait être qu'exceptionnellement (comme chez Rodin) une méthode de recherche.


Dessin, par Hokusai.

STYLE ET TECHNIQUE DANS L'ART CHRETIEN

Nous devons ici relever les erreurs qui se disent de tous côtés sur ce sujet. On bataille sur des malentendus. Style, technique sont des mots que personne n'explique et que chacun entend à sa façon. Au sens ordinaire de ces mots dans les expressions style roman, ou gothique, ou Louis XIII, lorsqu'on dit technique de la peinture à l'huile ou de la fresque, nous sommes d'accord. Il y a de grandes œuvres chrétiennes de styles très différents, et rien ne nous empêche de faire comme en ces temps-là, d'inventer.

D'autre part on entend technique dans un sens ou très particulier, comme par exemple de faire des arcs-boutants, ou très vague comme « technique de la Renaissance ». Or, d'une voûte en plein cintre du XII[e] siècle ou d'une pareille voûte du XVIII[e] la technique est pareille pour parler franc. Quant à l'arc-boutant, c'est une solution heureuse, ce n'est pas une technique. On peut l'employer de nos jours sans avoir ni le style ni la technique du XIII[e] siècle.

Ce qui fait la différence de ces écoles c'est un **esprit,** c'est une **technique intellectuelle.** Jouer de la flûte c'est une technique matérielle, rythme libre ou rythme mesuré ce sont des techniques intellectuelles qui répondent à un **esprit.**

La taille directe : technique matérielle ; le bon dessin : technique intellectuelle et répondant à un esprit. Ni les unes ni les autres ne sont chrétiennes. Ce sont les moyens naturels de l'art.

---

(4) Il en est de même en peinture. La qualité du dessin est perdue depuis le succès de la peinture à l'huile. Seuls l'ont conservée Léonard de Vinci — mais quelle technique froide et prétentieuse — P. Ingres dans ses portraits, Puvis et Gauguin, ceux-ci en forçant la technique de la peinture à l'huile qui n'est pas capable de ce qui lui était demandé. Cette évolution parallèle de la peinture et de la sculpture abandonnant toutes deux au même moment leurs techniques traditionnelles, les techniques monumentales, montre bien qu'une réforme de la pensée ne va pas sans celle des moyens matériels.

LES MOYENS NATURELS DE L'ART

Mais il en est de supérieurs aux autres, mais il en est dont l'esprit humain ne peut se passer. **Nous demandons seulement qu'on ne s'en prive pas.** Renoncer à l'humanité sous prétexte d'évolution, prendre pour un gain le progrès dans l'inconscience, abandonner les moyens de pénétrer l'être sous prétexte qu'il faut changer ou être de son temps, ce sont des sottises. Nous disons que l'art chrétien doit posséder au plus haut degré tous les moyens dont l'art des grandes époques, païennes et chrétiennes, a fait usage ; que ces moyens sont indispensables, que l'art de notre temps les néglige pour des futilités. Nous lui demandons de revenir à la santé, de redevenir puissant ; d'être aussi fort que les Byzantins, les Grecs, les Egyptiens. Il ne le peut sans entrer dans l'intelligence des moyens profonds de l'art qui ont si généralement fait défaut depuis la Renaissance.

A celle-ci, nous ne reprochons pas d'avoir été « antique », nous lui reprochons de ne pas l'avoir été assez. Les grands païens de l'antiquité, que ce soit Eschyle, Homère, ou les sculpteurs d'Olympie, du Parthenon ou ceux de Rarnak ont tous attendu, désiré, recherché ce qui nous fut apporté par le Christ. La vie intellectuelle dans tout ce qu'elle a de plus élevé, voilà ce dont leur œuvre est le témoignage. Ils ont un esprit qui était celui de l'Attente et devait les préparer à la foi. St Augustin dit : « la chose même qui maintenant s'appelle religion chrétienne existait déjà autrefois et depuis le commencement du genre humain elle n'a jamais fait défaut » (Retractations I. 13).

Or par une dérision qui est l'éclat prolongé de celle d'Adam, et qui a déjà retenti sur le peuple Juif, c'est la pensée des chrétiens, engourdie par l'esprit du monde, qui manque aujourd'hui, et pas seulement en art, des moyens même dont usaient les grands païens qui faisaient partie de l'âme de l'Eglise, pour exprimer leur désir obscur du Souverain Beau et du Souverain Bien.

Les gens de la Renaissance ont copié les œuvres de basse époque d'une antiquité pourrissante. Ils n'en ont peut-être pas connu d'autre, car on ne connaît que depuis cent ans les chefs-d'œuvre de l'art grec et de l'art égyptien. C'est nous qui connaissons l'antiquité, et c'est justement cette antiquité mieux connue qui nous a fait comprendre combien était grand l'art du Moyen-âge. Ce sont les artistes du Moyen-âge qui ont connu par tradition orale, l'héritage de l'antiquité, l'héritage de la grandeur antique. Leurs maîtres byzantins avaient sous les yeux, intacts et parés, le Parthénon, Delphes et Olympie ; l'architecte de Sainte Sophie a pu voir les processions des Panathenées.

Les gens de la Renaissance ont recherché l'héritage du péché originel et la libération des sens et des passions. Ils en ont en effet trouvé sans difficulté les traces dans les époques païennes qui étaient, au regard de la grande antiquité, ce que la Renaissance elle-même était à l'âge héroïque de la civilisation chrétienne. Nous devons revenir de leur affreux aveuglement et de leur présomption. Nous avons cru nous aussi à Michel Ange et à Léonard, nous avons voulu avoir leur science, nous avons fait de l'anatomie, de la dissection, de la perspective et de la géométrie pour nous apercevoir ensuite que ce savoir était, pour l'art, à peu près entièrement vain, et que les vraies qualités artistiques de ces grands artistes ils les tenaient du Moyen-âge car l'antiquité même qu'ils avaient admirée en était dépourvue. Et le Moyen-âge les possédait plus purement qu'eux.

Nous avons étudié les raffinements de la couleur et la technique de Titien et de Véronèse et celle de Watteau. Mais nous nous sommes aperçus rapidement que la Pieta d'Avignon, que les Fouquet, que les vitraux de Chartres, que les mosaïques de Ravenne avaient les mêmes qualités **avec quelque chose de plus.** Les auteurs de ces chefs-d'œuvre ont utilisé la matière de la couleur avec autrement de force et de hardiesse que les hommes de la Renaissance, ils ont pu sans danger débrider le sens parce qu'il était soumis à l'esprit et restait dans son ordre, et que l'ordre de l'esprit prévalait.

C'est ce quelque chose de plus que nous désirons réintroduire dans l'art. Beaucoup d'artistes disent : « On ne peut pas refaire ». Il ne s'agit pas de cela, il s'agit de penser aussi bien. D'autres estiment que ce serait souhaitable mais que c'est au-dessus de nos forces. Non pas, si l'on veut s'en donner la peine, ce qui est très rare en effet de notre temps où le succès s'obtient par un certain esprit de réclame commerciale. Et d'ailleurs les écoles font porter l'effort à côté de l'essentiel. Mais Dieu n'est pas avare de ses dons. Aucun temps ne fut plus fertile en grands hommes. Quoi ! vous avez Puvis, Gauguin, Cézanne, Rodin, Verlaine, Péguy, Claudel, dom Bellot, Claude Duboscq et vous demandez des guides ? L'abandon des méthodes intellectuelles normales, tel est le mal. Comme l'ange déchu, l'homme et l'artiste modernes ont perdu conscience des puissances de leur âme. Nous leur demandons de s'en ressouvenir. Nous ne voulons rien laisser perdre, mais retrouver au contraire le secret des grandeurs de nos pères, rétablir l'esprit humain dans toutes ses richesses naturelles pour que l'art, redevenu entier, normal, insatisfait, redevienne apte à chanter les louanges de la gloire de la grâce de Dieu.

Henri CHARLIER.





L'église dans le paysage.

Une Eglise de Dom Bellot

L'Immaculée Conception d'Audincourt

Après avoir manié la brique, avec la virtuosité que l'on sait, en des contrées où elle est à peu près l'unique matériau disponible, Dom Bellot prenait le béton pour construire en sol français sa quinzième église.

Matière à bâtir de beaucoup la plus souple, cet amalgame boueux de ciment, de cailloux et de sable n'impose à peu près aucune discipline à la fonction de l'architecte ; il serait capable de se figer dans l'espace avec la froide rigueur du calcul cérébral : d'où la tentation, pour tel architecte en qui domine le technicien, d'une déviation vers l'art de l'ingénieur, et pour tel autre, plus esthète, de s'égarer dans la fantaisie. Tendances opposées qui se rejoignent en ceci, qu'elles sortent également de la voie de l'architecture authentique.

D'impérieux motifs d'économie font de la brique et du béton les matériaux modernes par excellence. Ils incarneront sans doute le style de notre époque si — ce qu'il est permis d'espérer — elle parvient à atteindre au style. On est parfois plus pessimiste que de raison sur les variétés, voire les divergences que manifeste la somme des œuvres modernes. Car un style n'est pas un total, ni un moule ou un gabarit, mais une manière, souple et ouverte dans son unité, s'adressant directement au goût et à l'esprit, et dont l'histoire des arts reconnaît l'existence en des productions nettement différenciées d'une même civilisation. Celui-là ne péche donc pas nécessairement contre l'architecture et le style, qui ne suit pas les chemins battus par « tout le monde ». Mais ce qu'on ne saurait contester, c'est que le style ne peut provenir que d'un tempérament, en tous les sens du terme. Or, l'art architectonique se doit de poser son œuvre à l'intersection des deux plans de l'utile et du beau : non seulement l'utile, ni le beau tout seul ; non pas même une construction où voisinent de l'utilité et de la beauté, mais une réalisation qui, d'elle-même et sans faux-semblants, se tourne en beauté. Pour cela, un cerveau doit saisir à la fois des données d'ordres divers, complexes à l'extrême ; et le tempérament des dons qui font le créateur ne s'équilibrera pas sans la vertu d'un esprit capable de transcender tant d'éléments. On a peut-être trop oublié qu'un style répond à un **esprit.** L'architecte doit être un constructeur : c'est premier et fondamental ; et pour cela il doit disposer d'une science pratique sûre. Mais il faut que le technicien soit imbu d'une mystique du beau ; et la fusion de cette science dans cette mystique ne peut être assurée que par une disposition plus profonde et plus personnelle, plus près des lois de l'être et de celles de la vie, modelée sur des principes dominant les abstractions de la science et les modulations du sentiment.

L'esprit que requiert l'art sacré de la construction des églises est à base de foi surnaturelle et de culture religieuse. Il est comme le point indivisible dans la perspective duquel se mesureront les vraies réussites. Un sens intime nous avertit que telle église, admirable monument, n'est pas précisément une belle église, et qu'il est difficile, sinon impossible, à qui n'a pas l'esprit chrétien, d'accorder son talent aux fins élevées de l'édifice religieux.

D'autres diront plus tard la part de Dom Bellot et de ses disciples, parmi tant d'autres, dans la genèse d'un style nouveau. Ces quelques pages voudraient simple-



Extérieur.

ment contribuer à faire saisir, dans l'église d'Audincourt, l'œuvre significative d'un tempérament architectural qui, parmi les variétés d'une production déjà considérable, ne s'est pas démenti.

L'église de l'Immaculée-Conception se détache sur un fond de côteaux, groupant autour de sa silhouette claire les toits et les hautes cheminées de la petite cité industrielle. Fidèle à la grande tradition, indifférente à ceux qui jugent d'un édifice comme d'une toile peinte, Dom Bellot ne dessine pas un extérieur a priori et pour lui-même. Celui-ci — tant pis, le cas échéant, pour la chère symétrie ! — résulte de l'ordonnance interne, qu'il exprime tout simplement avec la sincérité d'un beau visage. Le bâtiment est essentiellement volume, masse unifiée d'éléments ; et son unité, comme son être propre d'œuvre architecturale, a son principe à l'intérieur, exactement dans le plan. Plan et structure générale de la masse doivent être en continuité organique ; et si l'on veut bien excuser des termes d'école dont l'avantage est de concentrer la précision, nous dirons que l'édifice, tout en puissance dans l'idée de l'architecte, est déjà virtuellement réalisé dans le plan, un peu comme l'arbre dans la semence. Chez Dom Bellot tout cela est déterminé jusqu'au moindre détail selon un principe unique de proportions géométriques, basé sur le nombre d'or, qui dirige la recherche expérimentale dans la solution du problème concret de construction, mais qui, plutôt qu'un procédé facile, est une règle précise dont il faut savoir jouer avec finesse. Ainsi travaillaient les architectes anciens, ne se fiant jamais au seul sentiment ou à l'unique appréciation de l'œil.

Le plan que voici, dont le rythme vigoureux n'a d'autre ponctuation que la répartition rationnelle des points d'appui du squelette, accuse nettement la disposition traditionnelle en croix latine. Les dimensions de l'édifice n'imposaient pas de bas-côtés ; le béton se prêterait d'ailleurs à franchir d'un seul bond de très grandes portées. Mais Dom Bellot, de parti-pris, a toujours remplacé les bas-côtés par de simples allées de circulation, ménagées entre le mur extérieur et les bases des contreforts ; ceux-ci, pris en dedans, permettent au même volume de matériau d'enclore une plus grande surface intérieure. Les allées de pourtour sont amplifiées par la découpure des alvéoles triangulaires qui, brisant la partie inférieure de chaque travée, peuvent recevoir des autels secondaires ou des confessionnaux, et contribuent à l'aspect varié et vivant de l'ensemble.

Une telle ordonnance présente l'avantage de grouper l'assemblée et de lui imprimer, avec le concours des formes, une orientation commune que renforce l'ouverture bien marquée du transept. Lui, ne vient pas chevaucher et trancher comme un second édifice sur le premier ; il assure au contraire la continuité de la nef et du chœur, il est l'extension des bras qui enserrent le sanctuaire et la nef. Ses deux autels, dans les absidioles encadrant le chœur, ne confisquent donc pas nécessairement une partie de l'assistance : de partout, l'autel majeur est visible aux fidèles. C'est par lui que s'explique la configuration du plan ; c'est lui qu'enveloppent les formes architecturales, par évolution de ce plan dans l'espace ; c'est lui qui commandera la distribution de la lumière : car il est le centre de la religion chrétienne, la figure du Christ, le lieu du mystère eucharistique, cîme où se parfait dans le culte suprême l'union visible des membres au chef. Collaborer à l'édification du corps



Intérieur.

mystique du Christ : telle doit être la fin du constructeur d'églises, s'il est conscient de son rôle. Nous touchons ici l'idée-mère de toute la conception architecturale, la fin immédiate, de laquelle tous les moyens d'expression reçoivent une signification vraiment religieuse et que Dom Bellot poursuit toujours, compte tenu de la différence psychologique des milieux pour lesquels il construit.

Le chœur est accompagné à droite d'une chapelle auxiliaire pour les jours d'hiver, à gauche de la sacristie et annexes utiles, tout cela pourvu d'entrées indépendantes. Le baptistère est à l'entrée de l'église, sous le clocher. L'implantation de ce dernier hors de l'axe de la façade a permis de surmonter le porche d'une vaste tribune. Du côté opposé au clocher, dans une tourelle, l'escalier vers la tribune et les combles.

Les formes sont d'une belle facture architecturale. Elles résultent de l'organisation des surfaces intérieures, selon une logique très ferme, basée sur les exigences de la plus stricte économie et de l'emploi sincère du matériau. Il est entendu que le béton se prêterait aux inventions les plus extravagantes, et que sa plasticité ne connaît d'autres impossibilités que celles du coffrage. Mais c'est précisément dans les éléments du moule que l'artiste a cherché la solution de son indécision et l'appui d'une discipline libératrice. Le plus obvié n'est-il pas d'employer les parties du coffrage telles qu'elles sont livrées au chantier ? Donc, hors le cas de très grandes portées, où le bois et le fer s'incurveront d'eux-mêmes, le moins coûteux et, en somme, le plus naturel, sera de les agencer en lignes et surfaces droites, génératrices de formes concassées où l'angle règnera au lieu de la courbe. Ainsi s'explique l'allure des arcs et de la voûte. A l'architecte d'éviter la sécheresse et de faire jouer ces formes de manière à créer un petit univers privilégié où l'âme chrétienne soit portée à se retrouver dans le recueillement, en la présence de Dieu et la société des âmes.

Pour cela, Dom Bellot demande beaucoup à la lumière ; et il en obtient beaucoup, parce que ne la séparant jamais de la couleur, il ne se prive d'aucune de ses nuances. Cet élément subtil, le moins facile à maîtriser et le dernier obtenu dans l'ordre d'exécution, n'est pas livré au hasard ; il est au premier rang des moyens organisés par l'idée artistique. C'est en fonction de lui que sont conçues formes et lignes architecturales, celles-ci recevant de lui l'ultime détermination de leur valeur d'expression ; et, au-dessus des exigences du matériau, il commande l'organisation des volumes. Ainsi toutes les ressources plastiques se fondent-elles, par rapport à la fin de l'édifice, en pleine harmonie ; et, pour la joie de l'intelligence, la beauté apparaît ici la fleur d'une œuvre vraie et bonne.

D'un seul mouvement, que soutient l'opposition doucement ménagée entre l'éclairage et la nef et celui du sanctuaire, les lignes et les surfaces conduisent le regard vers l'autel majeur : comme il convient, c'est la pièce principale qui fixe le grand rythme de l'édifice. Avec son tabernacle brillant, dominé du fond de l'alvéole par la statue de Notre-Dame, cet autel s'adosse à une riche tapisserie de briques polychromes, masse claire baignée d'une lumière contenue, chaude et de coloration profonde, versée d'en-haut par des verres grenats et bleus. Les facettes gris foncé et bleu du cul-de-four ferment le ciel de ce sanctuaire, ajusté au développement et au hiératisme des fonctions liturgiques. La croisée du transept, au plafond teinté de pourpre,

reçoit le jour des hauts fenestrages, voilés par des claustras de béton qui maintiennent dans la lumière une progression continue vers le plein jour de la nef, d'un vert gris-bleu, plus tenu dans les parties basses des piliers. Le passage de circulation situe dans un certain recul les sources lumineuses et contribue par là à faire du vaisseau un élément de protection contre l'ambiance de la place publique, un vêtement de recueillement préparant à la paix du sanctuaire et à la communion au mystère.

L'appareil de briques apparentes entre les travées de la nef n'a pas été traité comme il était prévu, les fournisseurs de la région n'ayant pu donner satisfaction au dernier moment. Regrettons aussi que les cartons des vitraux n'aient pu, sauf deux, être réalisés.

C'est ici le lieu de dire que Dom Bellot a le bonheur d'avoir, en M. Henri Charlier et Mlle Valentine Reyre, un sculpteur et un vitrailliste puisant avec lui aux mêmes sources d'inspiration, et également convaincus de la nécessité d'une collaboration subordonnée au maître d'œuvre, selon la technique et l'esprit des grands âges de l'art chrétien. La statue de la Vierge Immaculée, ainsi que la décoration sculptée de l'autel sont l'œuvre d'Henri Charlier. Le maître en tailles directes peint — mais avec quelle discrétion et sûreté de goût — ses statues et ses reliefs, à l'encontre de préjugés anticoloristes solidement encastrés dans les théories modernes. Mlle Reyre, travaillant à ressaisir dans une facture moderne la technique médiévale du verre coloré dans la masse, avait poussé aussi loin que possible le souci d'adapter la forme et la tonalité de ses vitraux à la structure et à l'atmosphère générales, en développant le thème proposé par la grande statue de la Vierge, patronne de l'édifice. L'architecte, le sculpteur et le vitrailliste, tous trois membres de **l'Arche,** ont l'habitude de travailler ensemble. Ils le font à l'école de la théologie et de la liturgie, dans un esprit qui touche à la prière et confère déjà un caractère sacré à l'œuvre, disposée ainsi à recevoir de l'Esprit de Dieu la consécration définitive.

L'extérieur de cette église accusant très clairement le plan, n'a d'autres reliefs que ceux qui, y compris les avancées ajourées de la chambre des cloches, lui viennent de l'intérieur par une résultance toute rationnelle, et suffisent pourtant à enlever toute sécheresse. Sa blancheur résistera aux fumées des alentours, car elle est celle d'un revêtement de pierre artificielle au grain compact, franchement appliqué dans un dessein de protection contre les intempéries d'un climat rigoureux.

Pas la moindre fresque dans cette église. Certains, peut-être en ont été scandalisés, croyant à de l'ostracisme de la part de l'architecte. La vérité est que pour l'ordinaire, les formes architecturales créées par Dom Bellot, précisément parce qu'elles sortent de son imagination avec leur lumière et leur coloration propres, n'appellent que très rarement le secours du peintre, même lorsque la raison d'économie n'intervient pas d'une façon trop contrariante. L'art, ici, sans tomber dans l'abstrait, opère une quasi spiritualisation de la matière, ou mieux une harmonisation aux fins spirituelles de l'homme qu'il semble difficile de pousser plus loin ; une certaine austérité, un certain dépouillement le distinguent, ennemi à la fois du luxe et d'une espèce de nudisme architectural que l'on confond parfois avec la sincérité ; sa magnificence se manifesterait par le recours aux matières nobles, dont il ne négligerait rien des richesses plastiques, plutôt que par la profusion, toujours plus ou moins tapageuse, d'ornementations adventives.

C'est dans la célébration de la liturgie que l'architecte d'Audincourt a compris comment se doit construire une église, et l'esprit qui l'anime se puise à une source capable de féconder les talents les plus divers. La blessure de l'art, depuis les temps appelés modernes, est dans ce nomadisme intellectuel qui aboutit à la désagrégation de l'esprit et au gaspillage des dons créateurs. Grâce à Dieu, les exemples se multiplient, d'où résulte un courant favorable aux guérisons et aux redressements.

par Dom Henri GUILLEBAUD



Le Chœur.

L'Eglise Sainte - Thérèse de Rennes



L'extérieur.

La nouvelle église Sainte Thérèse de Rennes s'élève au cœur des quartiers neufs surgis depuis quelques années sur le plateau du Haut-Quineleu que les voyageurs venant de Paris aperçoivent à leur gauche en arrivant en gare.

Un peu de tous les coins de la ville on découvre la silhouette hardie de la flèche qui s'élance à soixante mètres du sol.

Tout en respectant les formes classiques de l'art religieux traditionnel et même de l'art breton, l'architecte, M. Perrin, a fait de l'église Sainte Thérèse une œuvre moderne. L'édifice, très sobre dans ses détails, très pittoresque dans ses profils, est aussi d'une parfaite unité de style.

Les matériaux employés pour le gros œuvre de la construction ont été judicieusement choisis pour que leur juxtaposition forme un ensemble de coloris harmonieux. On a employé le ciment armé pour les structures, le schiste violet de Pont-Réan pour les soubassements et le grès blanc de Saint-Germain pour les murs en élévation. L'ardoise d'Angers par ses colorations de bleu foncé souligne les mouvements de toitures qui,

par un dégradé successif, partent en dominante de la flèche, pour s'étager du dôme au transept, à l'abside, aux sacristies et absidioles.

L'église fait 46 mètres de longueur et 28 de largeur. Conçue dans sa partie centrale sur un plan carré, elle est surmontée d'un dôme dont le faîte se trouve à 33 mètres au-dessus du pavement intérieur.

Les claustras aux tracés géométriques sont heureusement réparties à l'extérieur. Aux amortissements des grands rampants de toiture qui calent le dôme sont figés des animaux grotesques, rappelant les esprits malfaisants, conçus par le statuaire Bourget. Du même artiste est l'immense Christ qui domine le porche de la façade principale, reposant sur le châssis d'un vitrail. Bourget a su donner à son œuvre une grande force et une grande dignité tout en conservant un modelé très doux.



Une scène de la Vie de Sainte Thérèse, peinture par Garin.



Le Christ de la façade, par Bourget.

On est frappé en pénétrant dans le sanctuaire par l'impressionnant aspect du vide du dôme, du chevauchement des arcs, de la magnificence des peintures, du flamboiement des vitraux.

Ces vitraux sont l'œuvre du peintre-verrier Rault qui a su, par ses verres colorés dans la masse, leur assurer une grande luminosité et, dans une profusion de teintes précieuses, garder cependant une certaine douceur qui se communique à l'intérieur de l'église.

Les peintures de Louis Garin sont décoratives et restent dans l'harmonie générale. Le dôme a reçu dans ses tympans et sa voûte plusieurs toiles, évocations pleines de douceur et de simplicité de la vie de la petite sainte, depuis son enfance jusqu'à son apothéose.

Dans les plafonds qui sont cloisonnés en charpente apparente s'enchâssent des peintures symboliques rappelant principalement les dons du Saint-Esprit.

Louis Garin a également brossé les 14 Stations du Chemin de Croix d'une façon émouvante, présentant



Une station de Chemin de Croix, peinture par Garin.

un Christ humain et douloureux. Dans la composition, Jésus est l'objet principal, accusant toute la profondeur du drame.

Le soin apporté aux détails de la construction intérieure de l'édifice a été minutieux.

Les tons dominants sont les ocres et les blancs. Les autels sont en pierre blanche.

Le Maître-Autel est dominé par une statue gracieuse de Sainte Thérèse, dûe au ciseau de M. Bourget.

La chaire originale a un grand dossier triangulaire orné d'une croix nervée. Sur la cuve à pans coupés un aigle porte-livre se détache en sculpture très fouillée sur le parement uni.

Le baptistère forme un ensemble artistique d'une finesse exquise.

Ferronniers, orfèvres, céramistes et mosaïstes ont apporté leur grande part de travail, contribuant à la richesse de l'ornementation.

Enfin l'éclairage a fait l'objet d'une étude toute particulière. Les centres lumineux ont été répartis en telle abondance que toute l'église est baignée dans un vrai flot de lumière.

En terminant nous tenons à souligner que l'édifice Sainte Thérèse de Rennes est une des plus intéressantes réalisations de décentralisation artistique. L'architecte, les artistes et les artisans qui y ont coopéré sont tous des Rennais. Ce bel édifice est donc une prière propre à la capitale bretonne qui monte vers la petite sainte de Lisieux.

René THIERRY.


Vue d'intérieur.

Un Musée Diocésain



Chasuble du XVIIe siècle.

Il y a un peu plus d'un an, Monseigneur Dutoit, évêque d'Arras, décidait la constitution d'un Musée diocésain. Dans un vaste diocèse où le patrimoine artistique a subi des dommages irréparables à la suite d'invasions répétées, le besoin de sauver ce qui pouvait l'être encore et le souci de préserver des épaves du passé se sont fait sentir avec plus d'acuité que dans les régions où d'immenses richesses accumulées rendent moins chers les souvenirs du passé.

Le musée diocésain d'Arras est tout récent, mais un an à peine a suffi pour qu'il y soit réuni des œuvres intéressantes. De plus sa situation à côté de la Cathédrale permet d'y exposer le trésor de celle-ci. Il n'est pas question de faire ici un inventaire, mais n'est-il pas intéressant de signaler tout un ensemble qui remonte à l'époque de la prospérité des Pays-Bas méridionaux, la Renaissance Flamande ? Avec les deux grands tryptiques (fig. A) de Jean Bellegambe (vers 1530) conservés dans leurs cadres sculptés originaux, gloire de la cathédrale d'Arras, on aime à contempler comme un témoignage de la piété douloureuse du XVe siècle, trois « Dieu de Pitié » (fig. B), les uns en bois, l'autre en pierre. « Tous ces Christs assis ne sont pas des chefs-d'œuvre, dit avec raison M. Emile Male, mais il n'en est guère qui ne soient émouvants. Il n'y a pour en être touché, qu'à les regarder avec sympathie ». Une flagellation polychrome (fig. C) et une très pathétique Sainte Face d'un atelier anversois nous laissent dans la même atmosphère de pitié... Au contraire une Vierge de bois dont la fraîche couleur était jusqu'à ces derniers jours masquée sous un odieux badigeon, charme l'œil par la finesse intelligente de son sourire : c'est l'aristocratie de la Renaissance qui revit avec toute sa préciosité...

Un curieux Saint Joseph (fig. D) relève de l'art populaire en Artois vers le XVIe siècle. Le bon saint — qui n'a pas l'air vieux et rébarbatif cher à la piété moderne — tient par la main l'Enfant-Jésus qui trotte gaiement : ils doivent aller ensemble faire leurs emplettes, car l'Enfant a pris soin d'emporter avec lui un petit panier à provision... C'est un détail iconographique qui se rencontre parfois en Artois et en Picardie. D'où vient cette tradition ? Ce n'est pas aisé à déterminer. Peut-être faut-il voir là une influence du théâtre religieux. Voyait-on sur la scène paraître saint Joseph et l'Enfant-Jésus allant aux provisions ? Des imaginations de ce genre remplissaient les esprits au XVIe siècle. Le livre du dominicain Isolanus, paru en 1522 « la Somme des dons de saint Joseph » avait diffusé la dévotion à ce saint ; mais ce n'est guère qu'à la fin du XVIe siècle en Espagne et en France au début du XVIIe que des livres dans le genre de celui de Gratian « la grandeur et excellence du glorieux saint Joseph » racontèrent avec une excessive sentimentalité comment saint Joseph promenait l'Enfant en lui chantant des chansonnettes, lui achetait des amusettes, etc... Le panier de l'Enfant-Jésus semble sortir de la même veine.

Les ornements somptueux sont nombreux : n'est-il pas utile de soustraire des ornements anciens, que l'âge rend fragiles, aux hasards des sacristies humides où ils gisent inutilisés ? C'est un domaine où beaucoup reste à faire. Si l'on entreprend une bien utile croisade pour la sauvegarde du mobilier ancien des églises il est peut-être plus urgent encore de veiller aux vieilles étoffes et aux broderies anciennes. Les pièces intéressantes sont nombreuses encore dans le diocèse d'Arras. Ce qui explique que le Musée diocésain puisse s'énorgueillir d'ornements remarquables. Citons-en quelques-unes : Deux chasubles du XVIIe siècle d'abord, l'une (fig. E) aux fleurs et aux oiseaux brodés dont les tons pastellisés forment une véritable symphonie de couleurs sur le fond de satin blanc ; l'autre (fig. F) étale d'énormes rinceaux d'or sur un velours pourpre, somptuosité un peu lourde, mais



Saint Joseph. XVIe siècle.

d'un dessin très pur. Plusieurs chapes aussi : les damas et brocatelles de toutes couleurs charmaient les yeux de nos ancêtres ; ils ne craignaient pas les tons parfois bien éloignés des couleurs liturgiques !

Passons sous silence les tableaux et les médailles, mais après avoir signalé les beaux encensoirs d'argent du XVIIIe siècle, attardons- nous un peu à contempler un calice et un ciboire du début du XVIIe siècle. Sauvés à la Révolution par le Prévot du Chapitre, ils reprirent leur place dans le trésor de la Cathédrale en 1822. Le calice surtout mérite toute une étude : son intérêt est double car à la splendeur de la forme et à la pureté de son galbe il joint tout un enseignement théologique. La multiplication des pains, la dixième plaie d'Egypte, Elie trouvant une cruche d'eau et un gâteau à son réveil, la rencontre d'Abraham et de Melchisedec, la Manne tombant dans le désert et le lavement des pieds font pressentir un théologien à côté de l'artiste, collaborant aussi étroitement que leurs aïeux du XIIIe siècle.

Le Musée diocésain espère montrer à ses visiteurs l'amour de l'œuvre unique qui caractérisait le goût au temps jadis. Si la qualité artistique est très variable, chaque pièce révèle au moins un bon vouloir, une honnêteté de métier qu'on ne trouve pas partout à notre époque.

J. LESTOCQUOY,

Secrétaire de la Commission du Musée diocésain.



Dieu de pitié. XVe siècle.

CHRONIQUE BIBLIOGRAPHIQUE

par Dom G. Benoît-Castelli

Dom SUNOL. Introduction à la Paléographie musicale grégorienne. Desclées et Cie, Tournai. 1935.

Norbert DUFOURCQ. Esquisse d'une histoire de l'orgue en France, du XIIIe au XVIIIe siècle. Larousse, Paris, 1935.

Depuis que les manuscrits de chant liturgique sont devenus des jardins un peu moins fermés, nombreux sont les musicologues et les maîtres de chant qui ont recours à eux et cherchent à leur faire rendre ce qu'ils contiennent, soit pour une connaissance meilleure du texte mélodique, soit pour une interprétation plus conforme à celle d'autrefois. Le travail ne va pas sans difficulté et exige une préparation chez celui qui s'y livre. Dom Sunol, moine de Montserrat, apporte une aide précieuse par la publication de la traduction française de son livre : « Introduction à la paléographie musicale grégorienne ». A dire vrai, traduction est un mot qui ne rend pas la réalité. L'auteur donne, en français, une édition nouvelle de son ouvrage catalan paru en 1925. Il a modifié la présentation de certains chapitres, et profité des écrits publiés sur la question pendant les dix dernières années. L'importance d'un tel livre ne peut échapper à personne : il est comme « un abrégé de la science paléographique grégorienne... un résumé de tout ce qui a été écrit sur la notation musicale des mélodies grégoriennes », sans avoir la sécheresse d'un traité de pure érudition.

Après un court exposé de la notation grégorienne actuellement employée (ch. I), Dom Sunol présente les hypothèses tendant à expliquer l'origine des neumes (II) et se rallie à la troisième qui fait procéder la notation neumatique des signes d'accentuation grammaticale, les signes élémentaires, accent aigu et accent grave, ayant servi de base à un développement de l'écriture musicale (III/VI). Ce système reçut, dans les différents pays où il fut transporté, des modifications particulières qui donnèrent naissance aux différentes écritures ou notations (VII/XVII). Ce clair exposé est accompagné de tableaux récapitulatifs des principaux signes de chaque notation, et de nombreux exemples de manuscrits, traduits en notation grégorienne actuelle, viennent illustrer les explications de l'auteur. L'ouvrage se présente comme un excellent instrument de travail.

Les trois derniers chapitres (XVIII/XX) forment comme une conclusion et traitent de l'état actuel de la Paléographie musicale grégorienne et de l'interprétation des neumes. Suivent enfin, en appendice, quelques pages de Paléographie latine et une abondante bibliographie.

L'œuvre de Dom Sunol était difficile à bien mener : elle n'était précédée d'aucune autre du même genre. Le R. P. a réussi pleinement. Objectif dans sa recherche et dans ses conclusions, clair dans ses explications, calme dans sa manière de parler des systèmes différents du sien, il a servi grandement la cause de l'art sacré et

aidera, nous pouvons l'espérer, à faire monter vers Dieu une louange toujours plus vraie et toujours plus belle.

Plus de cent reproductions photographiques permettent de se rendre compte que ces manuscrits sont non seulement remarquables par la fidélité avec laquelle ils ont transmis le texte musical, mais encore par le soin artistique qui a présidé à leur confection et fait de certains d'entre eux de véritables chefs-d'œuvre de calligraphie et d'enluminure. Au milieu de ces dessins multiples qui les ornent, quelquefois naïfs, quelquefois instructifs, on a retrouvé la représentation d'un instrument qui occupe une grande place dans l'art musical sacré : l'orgue. Son importance était alors moindre que de nos jours, mais devait s'accroître à mesure que se perfectionnait l'instrument. C'est ce développement qu'étudie M. Norbert Dufourcq, dans son « Esquisse d'une histoire de l'orgue en France, du XIII[e] au XVIII[e] siècle », esquisse aux proportions vraiment considérables.

M. D. a délimité lui-même son travail. Dans cette « esquisse » il considère les sources de l'histoire de l'orgue et sa diffusion en France principalement, la construction technique des instruments, la valeur archéologique de ceux qui nous sont parvenus. Trois grandes périodes dans ce développement : la première, qui va jusque vers la fin du XVI[e] siècle, est la période d'enfance, de formation ; la seconde, tout le XVII[e] siècle, est celle de l'âge d'or ; la troisième, le XVIII[e] siècle, conserve sans grandes modifications ce qui a été fait auparavant. L'orgue français, comme l'orgue allemand ou autre, procède d'un ancêtre commun existant en Flandre au XIII[e] siècle. Il se fait une place à part dès le XV[e] siècle par le nombre et le caractère de ses claviers et de ses jeux. Instrument liturgique, il devenait en même temps orgue de concert, mais était surtout pleinement adapté à ce que l'on demandait de lui à l'Eglise: accompagnement des voix et pièces religieuses. Il serait intéressant de faire un parallèle entre le développement de l'instrument même et de la musique composée pour lui. Il y a une action réciproque de l'un sur l'autre, que l'on peut déjà pressentir du fait que les facteurs de la grande époque ont été en même temps bons organistes, et que les transformations de l'orgue n'ont pas été faites par caprice.

M. N. D. étudie aussi l'arrangement extérieur des orgues et les différentes modifications requises soit par la nécessité du mécanisme intérieur, soit par le style de l'époque. Un certain nombre d'orgues anciennes françaises ont été reproduites photographiquement au cours de l'ouvrage.

Les Expositions

A défaut de manifestations de groupe, le mois de juin a vu quelques très intéressantes expositions particulières d'art religieux et notamment celles des maîtres Maurice Denis et Georges Desvallières.

Du premier on a pu visiter à la librairie Helleu, boulevard St-Germain, un choix important d'illustrations. Tout le monde a eu en mains quelques-uns de ces livres précieux et dont la parution de certains — celle des Fioretti de St François d'Assise par exemple — a marqué si nettement une date dans l'histoire de l'art religieux. La place donnée à la gravure n'était pas telle toutefois qu'on n'ait pu suivre quelque peu Maurice Denis dans son œuvre considérable de peintre, de décorateur, plus spécialement de dessinateur. Dans la petite salle du boulevard St-Germain les dessins étaient nombreux, en effet, et j'aurais souhaité que pussent les voir tous ceux qui opposent systématiquement en Maurice Denis le peintre au dessinateur, tous ceux aussi qui n'ont jamais eu d'autre formation en dessin que celle d'un élève de l'école primaire (et cela n'est pas de leur faute, hélas !) mais qui ne s'en rendent pas toujours compte (et c'est ce qui parfois est grave).

Georges Desvallières exposait à la galerie Druet, rue Royale. Importante exposition par le nombre et la qualité des envois qui s'échelonnaient sur une grande partie de la vie du maître. On y voyait en effet une Sainte-Famille aux couleurs fraîches, œuvre datée d'avant guerre et toute pénétrée d'intimité douce et tendre. Et voici tout aussitôt le Desvallières de la guerre, si douloureux, et ces grands Christ pitoyables ! Certaines couleurs disparaissent alors à peu près de sa palette, le bleu par exemple. Partout dominent le brun des terres nues, ce vert qui est plus ce vert spirituel des vitraux que celui de la nature printanière et le rayonnement mystique du jaune. Il faut vraiment le vouloir pour rester insensible au pathétique très chrétiennement humain de Desvallières. Surtout quand il s'exprime en des scènes aussi sobres que le baiser de Ste Thérèse, la résurrection des morts, ou cette esquisse pour le chemin de Croix de l'église du Saint-Esprit.

Je signale pour mémoire — car il est vraiment trop tard pour en parler — l'exposition d'artisanat organisée le mois dernier par les Bénédictines de la rue Monsieur et où, à côté de quelques œuvres récentes, étaient réunies des pièces précieuses d'art ancien.

J. P.

UNE REUNION A LA SOCIETE SAINT-JEAN

Tous les lecteurs de l'« ART SACRE » connaissent la Société Saint-Jean fondée vers le milieu du XIX[e] siècle pour promouvoir l'art religieux. Ces jours derniers, de très nombreux membres de cette Société, qui réunit une grande partie des artistes catholiques, se groupaientautour de six de ses membres qui ont été décorés récemment de la Légion d'Honneur : M. l'abbé BUFFET, artiste peintre et aumônier de la Société ; M. BALLOT, artiste peintre et secrétaire de la Société ; M. VAUGEOIS, architecte ; M. MARRET, fresquiste ; M. DELAMARE, sculpteur et M. BOUROUX. A la fin du banquet, M. Paul JAMOT qui présidait la réunion assisté de MM. Maurice DENIS, DESVALLIERES, TOURNON, Mmes Pierre LAURENS et DENIS, félicita les légionnaires au nom desquels M. l'abbé BUFFET répondit en termes émouvants.

L'« ART SACRE » s'unit à cette fête de famille.

BULLETIN D'ABONNEMENT

Je, soussigné ....

demeurant à ....

déclare souscrire un abonnement d'(1) ....

à « L'ART SACRE », revue mensuelle illustrée de 32 pages (10 numéros à l'année).

Le montant de l'abonnement vous est envoyé en un (2) ....

(Signature et date)

(1) 6 mois, 1 an.

(2) Chèque postal n° 1584.40.

ou mandat-poste adressé à « L'ART SACRE », 11, rue de Cluny, PARIS (Ve)

CONDITIONS D'ABONNEMENT

France, Colonies et Belgique : Abonnement de soutien, 1 an, 40 francs ; abonnement de propagande, 1 an 20 francs ; 6 mois 12 francs.

Etranger : abonnement de soutien, 1 an, 60 francs ; abonnement de propagande, 1 an, 30 francs ; 6 mois, 18 francs.



Figure d'ange, sculpture par Henri Charlier.

Hélio N. E. A., 95, rue du Chevalier-Français, LILLE

Le gérant : J. LHO